



## Cahiers d'études italiennes

27 | 2018

Les Italiens en Europe. Perceptions, représentations,  
échanges littéraires et culturels (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)

---

### Le antiche versioni spagnole di *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Rvf CXXXII)

*Les anciennes versions espagnoles de S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Rvf CXXXII)

*The Ancient Spanish Versions of S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Rvf CXXXII)

Marco Federici

---



#### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/5199>

DOI: 10.4000/cei.5199

ISSN: 2260-779X

#### Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

#### Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-063-1

ISSN: 1770-9571

#### Notizia bibliografica digitale

Marco Federici, « Le antiche versioni spagnole di *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Rvf CXXXII) », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 27 | 2018, Messo online il 30 septembre 2018, consultato il 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/5199> ; DOI : 10.4000/cei.5199

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 30 aprile 2019.

© ELLUG

---

## Le antiche versioni spagnole di *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Rvf CXXXII)

*Les anciennes versions espagnoles de S'amor non è, che dunque è quel ch'io  
sento?* (Rvf CXXXII)

*The Ancient Spanish Versions of S'amor non è, che dunque è quel ch'io  
sento?* (Rvf CXXXII)

Marco Federici

---

- 1 Gli studi sul Petrarca nella letteratura spagnola godono da tempo dell'attenzione della critica<sup>1</sup>. Fondamentali sono i saggi di Rafael Lapesa e Francisco Rico: il primo rilevava abbondanti analogie tra il *Canzoniere*, la *poesía cancioneril* e la lirica aurea spagnola, giustificandone la provenienza da un comune fondo trobadorico<sup>2</sup>. Rico ha invece individuato la presenza in Spagna di un sostrato petrarchesco identificabile nell'intertesto lirico della poesia cortese spagnola<sup>3</sup>: si tratterebbe di coscienti ripetizioni che fanno del Petrarca una fonte diretta dei componimenti di molti autori spagnoli, già tra il Quattrocento e il Cinquecento<sup>4</sup>. Per questo «si parla ben presto, in Spagna, di un 'umanesimo petrarchista' [...] afferente allo statuto medesimo della modernità»<sup>5</sup>.
- 2 I componimenti qui esaminati fanno parte del cosiddetto petrarchismo mediato, che include traduzioni e imitazioni del Petrarca volgare e latino<sup>6</sup>. Secondo sonetto del *Canzoniere* — dopo il CXLVIII<sup>7</sup> — ad essere tradotto in Spagna, il CXXXII sembra contare il maggior numero di versioni:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?  
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?  
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?  
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?  
S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?      5  
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?  
O viva morte, o dilectoso male,  
come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.  
 Fra sí contrari vènti in frale barca 10  
 mi trovo in alto mar senza governo,  
 sí lieve di saver, d'error sí carica  
 ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,  
 et tremo a mezza state, ardendo il verno<sup>8</sup>

3 Del sonetto abbiamo rintracciato otto versioni castigliane rinascimentali di altrettanti traduttori e imitatori: Fernando Díaz, Joan Boscán, Bartolomé Cairasco de Figueroa, Jorge de Montemayor, un compositore anonimo, Salomón Usque, Henrique Garcés e Francisco Sánchez de las Brozas. A esse dobbiamo aggiungere due trasposizioni in ottosillabi: una del XV sec. di Pedro de Cartagena, e una del XVIII secolo dell'aragonese Manjarrés, sulla quale non si conoscono studi pertinenti e che non esamineremo per i limiti cronologici imposti in questo volume.

4 A esclusione di Usque — che compose una versione parziale dei *Rvf*<sup>9</sup> — e di Garcés — che offrì la prima traduzione completa del *Canzoniere*<sup>10</sup> — gli altri interpreti inserirono la loro redazione in opere che raccoglievano scritti di autori diversi, accomunati dal fatto di essere influenzati dal poeta aretino<sup>11</sup>. Díaz la collocò nei fogli finali de *La vida y excelentes dichos de los mas sabios filosofos que vuo en este mundo* (1516), affiancandole una parziale trasposizione delle tre cantiche dantesche (*Inf.* I, 1-12; *Purg.* I, 1-12; *Par.* I, 1-12). Boscán la inserì nelle *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* (1543), testo chiave per la nascita della poesia spagnola aurea che mostra le correnti liriche che confluiscono nella poesia dei due autori<sup>12</sup>. La trasposizione di Montemayor è contenuta nel ms. II-2803 (f. 133r-133v) della Real Biblioteca de Palacio di Madrid (RBP)<sup>13</sup>, in cui si conserva anche quella di Cairasco; si poi nel *Segundo cancionero espiritual* (1552)<sup>14</sup>, nelle *Obras* (1554), nel *Cancionero* (1562), e nel *Cartapacio* di Francisco Morán de la Estrella<sup>15</sup>. La versione anonima si trova nel *Cancionero general de obras nuevas* (CgON, 1554) che contiene altri sonetti dei *Rvf* e il *Triumpho de la muerte* tradotto da Juan de Coloma. La versione di Sánchez de las Brozas si trova in appendice all'edizione postuma delle *Obras* di Francisco de la Torre, curata da Quevedo (1631).

5 La versione di Cartagena è anteriore al 1486, data della sua morte, e fu inclusa nel *Cancionero General* (1511):

Si no es Amor quien me trata,  
 qu'es un dolor tan esquivo  
 de quien yo vençer me dexo;  
 Si es amor, ¿por qué me mata?  
 Si me mata, ¿como vivo? 5  
 Si bivo, ¿por qué me quexo?  
 Quiero sofrir su pasión,  
 tener mi fe en su esperança,  
 porqu'entre amor y razón  
 tales diferencias son 10  
 q'el seso no las alcança<sup>16</sup>.

6 Il componimento in *arte menor* ha uno schema rimico (*abcabc dedde*) diverso anche tra la *sextilla* e le terzine italiane (*CDE DCE*). Di questa versione Álvaro Alonso identifica una riscrittura dei primi tre versi di *Rvf*CXXXII; Jane Whetnall individua invece un'equivalenza tra «Il lamentar che vale?» e «por qué me quexo?» (v. 6) e le ripetizioni dei sintagmi «S'amor non è» > «Si no es Amor», «s'egli è amor» > «Si es amor», «onde l'effecto aspro mortal e» > «por qué me mata?»<sup>17</sup>. Il v. 4 è invece composto dalla fusione della parte iniziale del v. 2 e di quella finale del v. 3 italiani, e mantiene l'anafora

dell'ipotetica *se > si*. L'ultima parte del v.2 («perdio, che cosa et quale?») è solo apparentemente omessa: se Petrarca si interrogava su sostanza e qualità del sentimento, Cartagena lo definisce «un dolor tan esquivo» che annienta l'io; lo spagnolo risponde all'*incipit* italiano che allude al turbamento dell'innamorato.

- 7 Cartagena sembra distaccarsi — almeno in apparenza — dal modello (vv. 7-11): Whetnall rileva la perdita delle antitesi «dolce tormento», «viva morte» e «dilectoso male», e l'ottenimento di un effetto analogo nella sequenza «¿por qué me mata? / si me mata» e «¿cómo que bivo? / si bivo, ¿por qué me quexo?», passaggio che riprende la stessa figura retorica di «lamento/ [...] lamentar» e «s'io nol consento / Et s'io 'l consento»<sup>18</sup>; l'antinomia è recuperata nella coppia «amor y razón» (v. 9), contrasto rimarcato dal rimante «passión».
- 8 Si noti poi l'indifferenza rispetto alla metafora della nave in tempesta, ricorrente nei *Rvf* e attestata nella poesia spagnola del Quattrocento<sup>19</sup>. Tuttavia, il lessema «razón» potrebbe derivare da questa immagine marina, se consideriamo la mancanza di «governo» come privazione della guida della ragione<sup>20</sup>.
- 9 Le versioni del XVI secolo traducono o adattano il sonetto con alcune variazioni metriche <sup>21</sup>: Díaz segue uno schema anomalo (ABBA ACAA CCD CCD) anche per l'assonanza della seconda quartina (–al e –ar); Montemayor varia lo schema delle terzine (CDC DCD) come Boscán, Cairasco, il compositore anonimo e Usque (CDE CDE)<sup>22</sup>. Gli spagnoli non sembrano poi sempre attenti allo «sforzo compiuto nel 1552 da Fernando de Hozes [...] in ossequio alla nuova norma metrica che prescriveva che “ninguno [verso] tenga acento en la última”»<sup>23</sup>. La norma di Hozes, unico spagnolo a tradurre integralmente i *Trionfi* mantenendo la metrica originale, «cominciava ad essere condivisa dalla quasi totalità dei poeti [...] e, ancor prima di questi, dal Garcilaso maturo»<sup>24</sup>; la parziale adesione al rifiuto del verso ossitono si manifesta in Díaz (vv. 2, 3, 6, 9, 10, 13, 14), Usque (vv. 2, 3, 6, 7), e Garcés (vv. 2, 3, 6, 7). Tuttavia, rispetto ai precetti di Hoces, il testo di Díaz è anteriore di quasi mezzo secolo, mentre in Usque e Garcés prevale un desiderio di fedeltà al testo italiano<sup>25</sup>.
- 10 Gli spagnoli mantengono l'enunciazione dello stato di sofferenza, gli interrogativi iniziali, le antitesi e le dittologie: un ritratto retorico della condizione dell'innamorato e della sua realtà spirituale che ripete dei *clichés* su Amore basati sull'ossimoro, procedimento tipico della poesia *cancioneril*. Che questo fosse il motivo di principale richiamo per gli umanisti di Spagna, lo dimostrerebbe anche il sonetto di Cairasco de Figueroa (*Si Amor tan ciego es, ¿cómo es certero?*<sup>26</sup>), composto sulla base di questa peculiare semantica e retorica dell'affettività, e dalle evidenti analogie con *Rvf* CXXXII. Il sonetto si basa su una serie di domande che figurano un tentativo di interrogarsi sulla natura e sugli effetti di Amore. Questioni che i poeti spagnoli del XV sec. tentavano di definire proprio mediante enumerazioni delle qualità contrastanti del sentimento, e su cui poeti del *Cancionero general* come Manrique, Tapia e Cartagena composero rispettivamente *Es amor fuerça tan fuerte*, *Es amor una visión* ed *Es amor donde s'esfuerça*. Gli stessi concetti generarono «Es amor un mal que mata / a quien le más obedece», «Es amor una afición / De deseo deseoso» ed «Es amor un tal poder / que fuerza la voluntad» di Encina, che interrogava un *triste amador* su cosa fosse per lui l'amore. Eloquenti è l'*incipit* dell'anonimo *Entremetido es amor*, in cui l'io lirico indugia sull'onnipresenza del sentimento che sconvolge l'animo umano. Per non dimenticare gli interrogativi di Cota nel *Diálogo entre el amor y un caballero viejo*. Il toledano si interroga su come sia caduto preda di Amore — chiamato *ladrón*, *miserable*, *gran traidor* — che si accompagna a dei *ministros de dolor* puntualmente

enumerati. Epiteti che si contrappongono all'immagine che lo stesso Amore dà di sé, e che proverebbero l'erronea percezione dell'autore (afferma Amore: «En tu habla representas / que no me has bien conocido», v. 64-65). È quindi il dialogo stesso a dare come risultato la convivenza tra opposti stati dell'animo.

- 11 La preferenza verso il motivo delle quartine italiane sembra aver attratto anche Boscán, che legato all'intellettualismo *cancioneril*, cede agli interrogativi retorici<sup>27</sup>:

Bueno es amar, pues ¿cómo daña tanto?  
 Gran gusto es querer bien, ¿por qué entristece?  
 Placer es desear, ¿cómo aborrece?  
 Amor es nuestro bien, ¿por qué da llanto?  
 Da esfuerzo amar, pues ¿cómo causa espanto?      5  
 Por el amor el bien del alma crece,  
 pues, ¿cómo así por él ella padece?  
 ¿Cómo tantos contrarios cubre un manto?  
 No es el Amor el que dolor nos trae.  
 La compañía que a su pesar él tiene      10  
 también a su pesar nos hiere y mata.  
 El mal en él de nuestra parte cae.  
 Él solo en nuestro bando nos sostiene  
 y nuestra paz continuamente trata<sup>28</sup>.

- 12 Boscán appartiene — con Garcilaso — alla prima generazione di petrarchisti, ed è considerato l'erede della tradizione inaugurata dal Santillana e riformatore della poesia amorosa spagnola, proprio per l'influenza del poeta aretino<sup>29</sup>. Nonostante tutto, il suo *modus operandi* risulta indipendente dalla traiettoria petrarchesca, e sfocia anche nell'antipetrarchismo<sup>30</sup>.
- 13 Il catalano compone un'imitazione parziale dell'originale, e ricalca proprio i primi otto versi lasciando anch'egli in disparte la metafora marina. Ipotesi che sembrerebbe confermata da «Cómo tantos contrarios cubre un manto?» (v. 8) — forse libero calco di «come puoi tanto in me, se 'io nol consento?» (v. 8) —, che chiude le quartine. Dalla metafora Boscán estrae solo l'aggettivo «contrari» — nell'originale riferito ai venti — e sviluppa il *topos* in *En alta mar ronpido 'stá el navío*, che per Caravaggi segue *Rvf CLXXXIX*<sup>31</sup>.
- 14 Boscán costruisce la propria versione di *Rvf CXXXII* su quattro unità indipendenti, riprendendo alcuni elementi dell'originale<sup>32</sup>: la composizione «alla maniera italiana» ricompone in modo irregolare e variegato il sonetto fonte, secondo un diffuso *modus operandi* dei petrarchisti castigliani tra il XV e il XVI secolo<sup>33</sup>. Boscán esordisce con una contrapposizione tra le proprietà positive («Bueno») e negative («daña») del sentimento, interrogandosi sui motivi di questa doppia valenza. L'*incipit* è costruito sul v. 3 del Petrarca («Se bona, onde l'effetto aspro mortale?»), dove «bona» si riferisce a essere l'amore 'cosa buona'; dallo stesso verso potrebbe derivare «Amor es nuestro bien» (v. 4). L'idea di «l'effetto aspro mortale?» (v. 3) potrebbe celarsi invece nella grandezza dei dolori provocati dal sentimento (v. 1). Boscán rispetta la struttura dell'*incipit* petrarchesco, ne mantiene l'inciso «dunque» al principio delle quartine, e lo riusa come connettore tra i vv. 6-7, in cui il verbo *pader* richiama il «tormento» italiano (v. 4)<sup>34</sup>. Il rimante «aborrece» (v. 3) indica ostilità e avversione, e potrebbe venire da «ria» (v. 4), che annuncia la natura colpevole del sentimento ma anche l'indole malvagia. Quest'ultima accezione potrebbe aver indotto Boscán alla scelta di *aborrecer*, che rafforza l'antitesi con l'essenza «dolce» del tormento (v. 4), riproposta dall'equivalenza «Placer es desear» (v. 3); quest'ultima rievoca due versi di *Es amor una visión* di Tapia, in cui l'amore («doblado dolor») «es un senzillo plazer, / nascido del desear» (vv. 8-9).

- 15 Il segmento «Da esfuerço amar» (v. 5) sottolinea la fermezza d'animo dell'innamorato, e potrebbe nascere da «S'a mi voglia ardo» (v. 5), che indica la volontà di affrontare le fiamme d'amore<sup>35</sup>. La domanda «¿por qué da llanto?» (v. 4) potrebbe invece derivare da «onde 'l pianto e lamento?» (v. 5), possibile origine del quesito «¿por qué entristece?» (v. 2), se intendiamo il «lamento» come 'suono debole e triste', espressione di dolore ma non di risentimento.
- 16 Nelle terzine il poeta risponde ai quesiti precedenti: Boscán stabilisce che «No es el amor el que dolor nos trae» (v. 9) — come nel *Diálogo* di Cota — quasi a spiegarne la natura a chi 'non lo ha ben conosciuto'. Come per Cota, sono i *ministros de dolor* a causare, malgrado Amore («a su pesar», vv. 10-11), i patimenti dell'innamorato<sup>36</sup>; quei ministri che il Petrarca, «sconosciuto e pellegrino» nell'arcipelago toscano, nominava indicando l'imminente arrivo dei pensieri d'amore (Rvf LXIX, vv. 12-14).
- 17 La chiusa di Boscán si concentra sull'idea della morte interiore ma anche sul binomio amore / guerra, temi frequenti tra gli spagnoli dei sec. XV e XVI. Questa lotta ferisce e uccide (v. 11) e tormenta l'innamorato (v. 14): l'uso di *tratar* — come in Cartagena — sembra indicare (dal latino *tracto*) il turbamento dell'io, coerente in base all'antitesi con «paz», e tra «Amor» e «dolor» (v. 9).
- 18 Anche Montemayor insiste sul contrasto dei sentimenti, secondo un concettismo *cancioneril* e affine alla poetica di Ausiàs March, di cui aveva tradotto *Els cants d'amor*; anche in questo rifacimento si tralascia la metafora marina<sup>37</sup>. Di fatto, «La producción literaria de Jorge de Montemayor no puede entenderse, pues, en el marco de un paradigma estandarizado, ni entronizarse en unos cánones estéticos fijos»<sup>38</sup>. Montemayor è un imitatore del Petrarca, e ad egli è accostato ne *La Diana*, in cui dal 1561 è posta in appendice la versione in ottosillabi del *Triumphus Cupidinis* di Alvar Gómez, e nelle cui pagine preliminari il sonetto di Gaspar de Romaní ripropone il gioco lessematico tra «Laura», «lauro» e «laurel», tipico del *Canzoniere*<sup>39</sup>.
- 19 La versione di Montemayor di Rvf CXXXII si conserva nel ms. II-2803 (RBP):
- Si amor es puro amor ¿por qué me offende?  
Si a dicha es desamor ¿por qué no muero?  
Si amor ni desamor ¿yo cómo quiero?  
Si no me ha de abrasar ¿por qué m'enciende?  
¿Amor no me dirá lo que pretende? 5  
Que yo no huyo dél, aquí lo espero:  
o deve ser muy flaco, o es muy fiero  
o yo no entiendo a él o él no m'entiende.  
Si ve que estoy contento con mi pena  
rebuelve contra mí tan bravamente 10  
que no sé si es amor quien me condena.  
Si triste me ve estar, no lo consiente  
mas ¡ay! que en mi subjecto amor ordena  
que venga el bien o el mal por accidente<sup>40</sup>.
- 20 Questa volta la serie di interrogativi termina al v. 5. Si mantiene l'anafora delle quartine italiane (vv. 1-4) senza interromperla con l'avversativo — ora al v. 13 — e ripetendola in apertura delle terzine<sup>41</sup>. Le domande iniziali (vv. 1-4) sembrano funzionali a capire non tanto sostanza e qualità di Amore ma il perché dello stato d'animo del poeta, come mostrerebbe il v. 5<sup>42</sup>.
- 21 L'*incipit* assume maggiore forza nel rimante *ofender* rispetto al «sento» petrarchesco, che nell'accezione di *hacer daño* potrebbe collegarsi al «daña tanto» di Boscán (v. 1);

l'interpretazione è coerente rispetto ai rimanti «muero» e «quiero» (vv. 2-3), che potrebbero rimandare a «l'effecto aspro mortale» (v. 3). Montemayor sembra dar rilievo alla mortificazione dell'io, ma forse anche alla prostrazione verso chi ne governa i sentimenti, considerando *ofender* nell'accezione di *humillar*. Questa possibilità rimanda al tema del vassallo d'amore, ricorrente nei trovatori e nel Petrarca (*Rvf* VI, XXIII, CCVII, e CCXII), ma potrebbe celare un possibile riuso dell'immagine evocata da «Umidi gli occhi sempre e 'l viso chino» (*Rvf* CCLXIX). Una rappresentazione dell'amante in lacrime espressa anche in *Rvf* CCXVI e CCLII, e nel sonetto XXXVIII di Garcilaso (vv. 1-4).

- 22 Il v. 4 mantiene l'idea della passione amorosa secondo la metafora delle fiamme ardenti, evidente nei vv. 5 e 14 di *Rvf* CXXXII, come in altri *loci* del *Canzoniere*<sup>43</sup>. Fiamme dalle quali il poeta non fugge (v. 6)<sup>44</sup> nell'attesa di comprendere (v. 8) la ragione di questa convivenza di contrari, ribaditi nelle terzine, provocati da un Amore «muy flaco» o «muy fiero», attributi propri dell'iconografia classica di Eros cui anche Cairasco aveva rimandato («Si niño nos lo pintan, ¿cómo es fuerte? // Si dicen qu'es muy manso, ¿cómo es fiero?», v. 2, 4) e che ricordano il «mansueto fanciullo e fiero veglio» del *Triumphus Cupidinis* (I, v. 79).
- 23 Anche le cinque traduzioni mostrano interventi nella disposizione, aggiunta e soppressione degli elementi, o nelle scelte lessematiche, che celano la condivisione di diverse sostanze poetiche o la difficoltà nella trasposizione dell'endecasillabo<sup>45</sup>. È esemplare già la resa dell'*incipit*: le aggiunte di «aquesto» e «mal» (Díaz e Anonimo) sembrerebbero funzionali a una maggior chiarezza semantica non proprio necessaria: il dimostrativo è in effetti superfluo per la presenza dell'italiano «quel» (nei testi spagnoli «lo» ed «el»), mentre l'inserimento di «mal» — con perdita della congiunzione «dunque» — e il conseguente cambio dell'interrogativa (Anonimo: «¿qué mal es el que siento?») spostano l'attenzione sugli effetti negativi, forse a indicare il dissidio causato dalla convivenza di stati dell'animo contrari. Poco chiara è l'inversione «amor non è» > «no es amor» (Garcés e Sánchez de las Brozas) nemmeno per conseguenza della resa del pronome «io» («en mí» e «yo») o dell'omissione della congiunzione «pues»: la metrica sarebbe comunque stata rispettata.
- 24 Sulle figure retoriche, l'anafora «Se» / «S'» (vv. 1, 3-6) è mantenuta nella stessa posizione da tutti i traduttori ma non dall'interprete del *CgON*, che inserisce la copulativa «y» (v. 6) e perde l'ultimo elemento dell'enumerazione in favore di una coordinazione sintattica con il verso precedente. Si conserva il chiasmo «S'amor non è» / «s'egli è amor» (vv. 1-2), ma non pienamente il parallelismo «Se bona, onde» / «Se ria, onde» (vv. 3-4): l'identità del poliptoto «onde» si perde nel *CgON* e in *Usque*. Solo *Usque* e il *Brocense* sembrano attenti al parallelismo «mia voglia» / «mal mio grado» (vv. 4-5), anche se con un esito non proprio efficace nel portoghese («ardo a mi grado» / «a mal mi grado») che ripete «grado», e sposta l'originale assonanza con «ardo»; *El Brocense* sembra recuperare questa struttura con la ripetizione chiasmica di *querer*: «Si quiero padecer» / «Si no lo quiero». Si perde poi la metafora del fuoco nel *Brocense*, che sostituisce «S'a mia voglia ardo» con «Si quiero padecer» (v. 5), e indugia sulle sofferenze causate dal sentimento. Si mantengono la rima derivata «sento» / «consento» (vv. 1, 8), e le rime ricche «tormento» / «lamento» (vv. 4-5) e «governo» / «verno» (vv. 11, 14) ma con alcune varianti: Díaz cambia posizione a «lamento» (v. 7), mentre nel *CgON* la sostituzione dei rimanti mantiene l'identità della consonante pretonica a livello sonoro («me hallo» / «tomallo»).
- 25 Altra variazione appare nel *CgON* (vv. 5-8), in cui si indugia sulla metafora delle fiamme d'amore. A parte l'impiego di *holgar* (v. 5) che sottolinea il piacere della passione amorosa



senza escludere la volontà espressa da «S'a mia voglia ardo» (v. 5), lo spagnolo sostituisce le antitesi «viva norte» e «dilettoso male» (v. 7) con «viva llama, deleytosa y presta» (v. 7), e crea una rima equivoca con il verso anteriore<sup>46</sup>. La preferenza tematica è confermata da «abrasas» (v. 8) che potenzia l'idea di dolore che non affiorava da «come puoi tanto in me» (v. 8), che allude al potere del sentimento che agita la sensibilità del poeta come i «contrari venti», e apre al *topos* delle terzine.

- 26 Nel tracciare questa esperienza passiva di amore ricevuto, i versi del traduttore anonimo ricordano la posteriore «Llama de amor viva» di san Juan de la Cruz: il segmento «O viva llama» (v. 7) è riproposto nell'*incipit* del mistico («Oh llama de amor viva»); la qualità «deleytosa» della fiamma (v. 7) pare affine alle tenere ferite che la stessa infliggeva al santo («tiernamente hieres», 1, 2)<sup>47</sup>; parimenti, «huelgo yo de arder» (v. 5) equivarrebbe alla natura della fiamma di san Juan, un «cauterio suave» (2, 1), una «regalada llaga» (2, 2), una «mano blanda» (2, 3), un «toque delicado» (2, 3); il lessema «abrasas» (v. 8) si ricollegerebbe invece al «cauterio» e alla «llaga» del mistico. D'altronde, già Domingo Ynduráin notava nella «concordancia de opuestos» una relazione tra «La llama», la poesia petrarchista e la *cancioneril*<sup>48</sup>. Tuttavia, l'idea di un fuoco d'amore che provoca gradevoli piaghe proviene dal *De remediis* (I, 69).
- 27 La metafora del fuoco d'amore rimanda a varie fonti classiche, cristiane, mistiche e trobadoriche<sup>49</sup>. Tra i poeti occitani che ne fanno uso, il sintagma «fiamma d'amore» appare solo in Arnaut Daniel («de la flama / d'Amor qui'm manda»), mentre sia l'anonimo *Amors m'art con fuoc am flama* sia Pere Vidal impiegano 'fiamma' singolarmente<sup>50</sup>. Nel *Canzoniere* è invece più usuale leggere di un 'fuoco', sebbene solo 'fiamma' appaia in sintagma con amore (Rvf CXXVII, v. 25)<sup>51</sup>. In Spagna la metafora è usata da Cartagena (*La fuerça del fuego que alumbrá, que ciega*) e da altri poeti come Boscán (*Amor es bueno en sí, naturalmente*) o Herrera (*Dulce fuego de Amor, dulce la pena*), che in tre sonetti usa il sintagma *viva llama* (CXXIII, vv. 9-10; CXXX, v. 8; LXXII, v. 11). Queste attestazioni del *topos*, dalle profonde radici e comune al poeta toscano e agli spagnoli, suggerirebbero che né i poeti occitani né il Petrarca sembrano usare 'fiamma' in sintagma con 'viva', come attestato con discreta frequenza tra gli autori iberici del XVI secolo<sup>52</sup>.
- 28 Nella resa delle terzine italiane, ovvero della metafora marina elusa dagli imitatori, le traduzioni non sono esenti da interventi sostanziali: è esemplare il caso del CgON. Il traduttore omette il v. 9 e si concentra sulla «débil barca mal parada» propensa a lasciarsi trascinare dai flutti, quel «fuerte tiempo y muy gran fortuna» (v. 10) che sostituisce i «si contrari venti» (v. 10) e ricorda un verso di *En alta mar ronpido 'stá el navío*: «con tempestad y temeroso viento» (v. 2)<sup>53</sup>. La variazione più sostanziale riguarda però la chiusa del sonetto, che nega ogni speranza di salvezza («sin quedarme esperança ya ninguna», v. 13) e di approdo a un porto sicuro («si huviesse puerto de poder tomallo», v. 14). La scelta provoca una perdita semantica (l'annullamento della volontà) e intertestuale (Ovidio, *Ex Ponto* IV 12 45)<sup>54</sup> ma non pare estranea ai Rvf. La traduzione esprime la sfiducia di approdare al «disiàto porto» (Rvf CXIX, v. 13) metafora di vita migliore, di integrità morale (Rvf LXXX, v. 9). L'ultima coppia di endecasillabi spagnoli sembra rievocare Rvf CLXXXIX: «morta fra l'onde è la ragion et l'arte, / tal ch'incomincio a desperar del porto» (vv. 13-14).
- 29 Le versioni esaminate di Rvf CXXXII in castigliano permettono di trarre più conclusioni, ma soprattutto evidenziano una tendenza al rifacimento anche quando si traduce: lo proverebbero le omissioni e le interpolazioni qui indicate; ma anche le occorrenze complessive di «amor» (22), che in Rvf CXXXII appare due volte, o di «amar» (2) e



«querer» (1), assenti nell'originale. Lo stesso vale per «barca» (3), «barquilla» (1), «nave» (1) e «puerto» (1), prova delle diverse scelte lessematiche degli interpreti. Queste versioni spagnole palesano una coesistenza tra elementi *cancioneriles* e motivi più strettamente petrarcheschi. Il metatesto sembra rivelare una discreta conoscenza dei *Rvf*, e rielaborazioni di temi estranei a *Rvf* CXXXII ma pur sempre petrarcheschi. Le tematiche eluse — come la tempesta d'amore — sono spesso rielaborate in altri componimenti degli stessi poeti, mentre in alcuni casi sembrano velatamente sottintese. Così in Cartagena e Boscán: se l'impiego del rimante «trata» può considerarsi in relazione all'etimo *tracto*, e intendere il tormento dell'innamorato («me trata» > 'mi agita'), queste stesse accezioni si ricollegerebbero al significato dell'intero sonetto e della stessa metafora, di cui si omette il solo significante.

- 30 Appare poi evidente la doppia necessità di avvicinare l'opera del Petrarca a un alto numero di lettori e di emulare un modello letterario e metrico, nonostante le traduzioni sembrino obbedire più a un bisogno di avvicinamento al pensiero e alla traiettoria poetica dell'autore, che a un'esigenza divulgativa<sup>55</sup>. Ad ogni modo, il *corpus* esaminato presenta alcuni tra i quesiti teorici più dibattuti sulla traduzione poetica: rispetto o meno della rima, mantenimento della metrica originale o adeguamento a una diversa, condivisione di una sostanza poetica o mera divulgazione<sup>56</sup>.
- 31 Le traduzioni e imitazioni esaminate sembrano tra loro piuttosto indipendenti, come proverebbero le scarse ripetizioni di interi versi. Tuttavia, si evidenziano possibili punti di contatto tra Boscán e Garcés (i soli a impiegare il maschile *bueno*), il *CgON* e il Brocense (che nelle quartine adottano gli stessi rimanti), Cairasco e Montemayor (nei riferimenti a Cupido), Cartagena e Boscán (nella scelta del rimante «trata»); Díaz sembra invece piuttosto isolato rispetto alle versioni successive. Usque e Garcés spiccano per uno sforzo di aderenza all'originale: il primo resta equidistante tra la resa letterale e quella *ad sensum*, mentre Garcés pare più orientato all'estetica nella lingua di arrivo<sup>57</sup>: «pues con dulce rima, / con subtil, ingeniosa y fácil mano, / [...] en dulce español, al gran toscano / nuevo lenguaje ha dado y nueva estima» (*Canto de Calíope*, strofa 75). Le traduzioni consentono di fruire dell'esempio petrarchesco attingendo o meno alla fonte, senza sfruttare la sola mediazione di autori che — secondo Ulloa — «con mucha gravedad y saber han escrito en esta suerte de verso, a imitación del Petrarca»<sup>58</sup>. Di fatto, come sottolinea Furio Brugnolo, nel XVI sec. i traduttori spagnoli di Petrarca puntano sia al rispetto del testo originale e alla corretta trasmissione del messaggio poetico, sia alla trasposizione delle sue specifiche qualità formali e stilistiche, così che la traduzione sia un equivalente dell'originale che passa da una lingua a un'altra<sup>59</sup>. Tuttavia, la tendenza al rifacimento che emerge anche dall'esame delle traduzioni potrebbe apparire più chiara grazie al Brocense: «No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no hay otra razón si no porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar»<sup>60</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO Álvaro, *Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas*, «Cuadernos de Filología Italiana», n° extra., 2005, pp. 235-246.
- ARIAS MONTANO Benito e SIGÜENZA fray José DE, *Poesía castellana*, a cura di I. García Aguilar, Huelva, Universidad, 2016.
- BARTOMEU MASIÁ María José, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha de Enrique Garcés. Nota sobre el Canzoniere de Francesco Petrarca en la América del s. XVI*, «Revista de literatura», vol. LXIX, n° 138, 2007, pp. 449-465.
- BOSCÁN Juan, *Liriche scelte*, a cura di G. Caravaggi, Torino, Einaudi, 1971.
- BOSCÁN Juan, *Poesía*, a cura di P. Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.
- BRUGNOLO Furio e AVIVA GARRIBBA Manuela, *Enrique Gracés traductor del Canzoniere (1591). Aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos*, in M. Lamberti (a cura di), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, Actas del Congreso (México, 18-23 novembre 2004), México, UNAM, 2006, pp. 289-306.
- CANALS Jorge, *Salomón Usque, traductor del Canzoniere de Petrarca*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- CANALS Jorge, *Salomón Usque y la primera traducción castellana del Canzoniere*, «Cuadernos de filología italiana», vol. XII, 2005, pp. 103-114.
- CANALS Jorge, *Salomón Usque, traductor de Petrarca*, «Foro Hispanico», vol. XXVIII, 2006, pp. 35-43.
- CANALS Jorge, *Francisco Trenado de Ayllón y el léxico petrarquista*, in L. Blini, M. V. Calvi e A. Cancellier (a cura di), *Linguística contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, Madrid, Instituto Cervantes – AISPI, 2007, pp. 62-76.
- CANALS Jorge, *Tres traductores quinientistas frente al Canzoniere de Petrarca: Usque, Garcés, Trenado de Ayllón*, in M. de las Nieves Muñiz (a cura di), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 361-372.
- CANALS Jorge (a cura di), *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009.
- Cancionero general de obras nuevas*, Çaragoça, Esteban G. de Nagera, 1554.
- CARTAGENA Pedro DE, *Poesía*, a cura di A. M. Rodado Ruiz, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Universidad de Alcalá, 2000.
- CLEMENTE SAN ROMÁN Yolanda e CIGÜEÑA BECCARIA María Dolores, *Descripción bibliográfica del Ms. II-2803 de la Biblioteca de Palacio*, «Revista de filología románica», vol. VI, 1989, pp. 231-242.
- COMPAGNO Filomena, *El nombre de Petrarca en algunos textos del Cancionero general de 1511*, «Revista de poética medieval», vol. XVIII, 2007, pp. 113-121.
- CORTIJO OCAÑA Antonio, *El Siervo libre de amor y Petrarca: a propósito del motivo de la nave*, «Revista de poética medieval», vol. XVIII, 2007, pp. 133-154.

- CRUZ Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.
- D'AGOSTINO Alfonso, *Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali*, in M. G. Cammarota e M. V. Molinari (a cura di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, University Press, 2001, pp. 113-125.
- DÍAZ Hernando, *La vida y excelentes dichos de los mas sabios filosofos que vuo en este mundo*, Siviglia, Jacobo Cromberger, 1541.
- DI FRANCO Ralph A., ZORITA C. Ángel e LABRADOR HERRÁIZ José J. (a cura di), *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.
- ESTEVA DE LLOBET LOLA, *Jorge de Montemayor, traductor de Els cants d'amor de Ausiàs March del lemosín al castellano*, «eHumanista», vol. XXVIII, 2014, pp. 369-383.
- FACINI Laura, *La costruzione sintattica del sonetto di Juan Boscán*, «Il confronto letterario», vol. LXIII, 2015, pp. 49-74.
- GARGANO Antonio, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005.
- GARRIBBA Manuela Aviva, *La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana (Madrid, 1591)*, «Artifara», vol. III, Addenda, 2003.
- KREBS BERMÚDEZ Víctor Eduardo, *Las traducciones de un soneto de Petrarca en el Renacimiento español*, in R. Recio (a cura di), *La traducción en España. Siglos XIV-XVI*, León, Universidad, 1995, pp. 191-220.
- LAPESA Rafael, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, in Id., *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967 (1962).
- LAPESA Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- LEFÈVRE Matteo, *Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible*, «Studia aurea», vol. VII, 2013, pp. 83-108.
- MONTEMAYOR Jorge DE, *La Diana*, a cura di J. Montero, Barcellona, Crítica, 1996.
- MONTEMAYOR Jorge DE, *Poesía completa*, a cura di J. B. Avallé Arce, Madrid, Turner, 1996.
- MONTEMAYOR Jorge DE, *Segundo Cancionero espiritual*, a cura di M. D. Esteva de Llobet, Reichenberger, Kassel, 2006.
- MUÑOZ RAYA Eva, *Notas sobre algunas traducciones del Canzoniere de Petrarca en el siglo XVI*, in J. S. Paredes Núñez (a cura di), *Medioevo y literatura*, vol. III, Granada, Universidad, 1995, pp. 431-440.
- MUÑOZ RAYA Eva, *Petrarca en español: antecedentes de traducción didáctica*, in G. Benelli e G. Tonini (a cura di), *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, vol. I, Trieste, EUT, 2006, pp. 247-261.
- PERTILE Lino, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, «The Italianist», vol. XI, 1991, pp. 29-60.
- PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, vol. I, Roma, Donzelli, 2004.
- POGGI Giulia, *Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile*, in M. G. Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, University Press, 2007, pp. 261-273.

- REA Roberto, *Sul petrarchismo di Juan Boscán. La forma-canzoniere del Libro II dell'edizione del 1543 e il ms. Lastanosa-Gayangos*, «Studj Romanzi», vol. III, 2007, pp. 89-133.
- RICO Francisco, *De Garcilaso y otros petrarquismos*, «Revue de littérature comparée», vol. LII, 1978, pp. 325-338.
- RICO Francisco, *El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)*, in *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-552.
- RICO Francisco, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, «Studi Petrarcheschi», vol. IV, 1987, pp. 229-236.
- RICO Francisco, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcellona, Destino, 2002.
- RUBIO TOVAR Joaquín, *El soneto CXLVIII de Petrarca traducido por Enrique de Villena: ¿original o traducción?*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. XII, 2005, pp. 87-102.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, a cura di D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS Francisco, *Obras de Garcilaso de la Vega con las anotaciones por el maestro Francisco Sánchez Brocense*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1612.
- SARMATI Elisabetta, *Naufragi e tempeste d'amore: storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.
- TORRE Francisco DE LA, *Poesía completa*, a cura di M. L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
- USQUE Salomón, *De los sonetos y canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca*, Venezia, Niccolò Beuilaqua, 1567.
- VALENTI Gianluca, *La liturgia del «trobar»: assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane*, Berlino, De Gruyter Mouton, 2014.
- VALERO MORENO Juan Miguel, *Guía rápida para el estudio de Petrarca en la península Ibérica. Versiones y menciones*, «Quaderns d'Italià», vol. XX, 2015, pp. 191-213.
- VECCHI GALLI Paola, *Petrarca e la Spagna*, «Quaderns d'Italià», vol. XX, 2015, pp. 37-57.
- WHETNALL Jane, *Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar*, «Cancionero General», vol. IV, 2006, pp. 81-108.

## NOTE

1. Cfr. J. M. Valero Moreno, *Guía rápida para el estudio de Petrarca en la península Ibérica. Versiones y menciones*, «Quaderns d'Italià», vol. XX, 2015, pp. 191-213.
2. R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, in Id., *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967 (1962), pp. 145-191.
3. F. Rico, *De Garcilaso y otros petrarquismos*, «Revue de littérature comparée», vol. LII, 1978, pp. 325-338; Id., *El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)*, in *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-552; Id., *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, «Studi Petrarcheschi», vol. IV, 1987, pp. 229-236.
4. Cfr. J. Whetnall, *Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar*, «Cancionero General», vol. IV, 2006, pp. 81-108 e F. Compagno, *El nombre de Petrarca en algunos textos del Cancionero general de 1511*, «Revista de poética medieval», vol. XVIII, 2007, p. 113.

5. P. Vecchi Galli, *Petrarca e la Spagna*, «Quaderns d'Italià», vol. XX, 2015, p. 38.
6. J. M. Valero Moreno, art. cit., p. 192.
7. Cfr. J. Rubio Tovar, *El soneto CXLVIII de Petrarca traducido por Enrique de Villena: ¿original o traducción?*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. XII, 2005, pp. 87-102 e J. M. Valero Moreno, art. cit., p. 193.
8. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, vol. I, Roma, Donzelli, 2004, p. 408.
9. Cfr. J. Canals, *Salomón Usque, traductor del Canzoniere de Petrarca*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001; Id., *Salomón Usque y la primera traducción castellana del Canzoniere*, «Cuadernos de filología italiana», vol. XII, 2005, pp. 103-114; Id., *Salomón Usque, traductor de Petrarca*, «Foro Hispanico», vol. XXVIII, 2006, pp. 35-43.
10. Garcés escluse i sonetti babilonesi, probabilmente assenti nel testo fonte. M. J. Bartomeu Masiá, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha de Enrique Gracés. Nota sobre el Canzoniere de Francesco Petrarca en la América del s. XVI*, «Revista de literatura», vol. LXIX, n° 138, 2007, pp. 449-465.
11. Rvf CXXXII non appare nel *Comento del Petrarca* di Trenado de Ayllón, ms. Egerton 2062 (British Library). Cfr. J. Canals, *Francisco Trenado de Ayllón y el léxico petrarquista*, in L. Blini, M. V. Calvi e A. Cancellier (a cura di), *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, Madrid, Instituto Cervantes – AISPI, 2007, pp. 62-76; V. E. Krebs Bermúdez, *Las traducciones de un soneto de Petrarca en el Renacimiento español*, in R. Recio (a cura di), *La traducción en España. Siglos XIV-XVI*, León, Universidad, 1995, pp. 191-220. Sulle tre traduzioni del *Canzoniere* cfr. J. Canals, *Tres traductores quinientistas frente al Canzoniere de Petrarca: Usque, Garcés, Trenado de Ayllón*, in M. de las Nieves Muñiz (a cura di), *La traducción della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 361-372.
12. Cfr. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
13. Y. Clemente San Román e M. D. Cigüenza Beccaria, *Descripción bibliográfica del Ms. II-2803 de la Biblioteca de Palacio*, «Revista de filología románica», vol. VI, 1989, p. 237, n. 33.
14. Cfr. l'ed. di M. D. Esteva de Llobet, Reichenberger, Kassel, 2006, p. 111.
15. Cfr. l'ed. di R. A. DiFranco, C. Á. Zorita e J. J. Labrador Herráiz (Madrid, Patrimonio Nacional, 1989, p. 55).
16. P. de Cartagena, *Poesía*, a cura di A. M. Rodado Ruiz, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Universidad de Alcalá, 2000, p. 130.
17. Á. Alonso, *Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas*, «Cuadernos de Filología Italiana», n° extra., 2005, p. 236. Whetnall, art. cit., pp. 99-101.
18. J. Whetnall, art. cit., p. 100.
19. Cfr. E. Sarmati, *Naufrazi e tempeste d'amore: storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009 e A. Cortijo Ocaña, *El Siervo libre de amor y Petrarca: a propósito del motivo de la nave*, «Revista de poética medieval», vol. XVIII, 2007, pp. 133-154.
20. Cfr. il primo componimento di Cartagena nel *Cancionero General* in P. de Cartagena, *Poesía*, cit., p. 53.
21. Le quartine a rime incrociate rappresentano «la veste con cui il sonetto viene assimilato dagli spagnoli, in primis Boscán e Garcilaso» (L. Facini, *La costruzione sintattica del sonetto di Juan Boscán*, «Il confronto letterario», vol. LXIII, 2015, p. 51).
22. Cfr. E. Muñoz Raya, *Notas sobre algunas traducciones del Canzoniere de Petrarca en el siglo XVI*, in J. S. Paredes Núñez (a cura di), *Medioevo y literatura*, vol. III, Granada, Universidad, 1995, pp. 438-439.
23. A. Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005, p. 17.
24. *Ibid.*

25. Cfr. F. Rico, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcellona, Destino, 2002, p. 215, secondo cui già Hozes ammoniva che il rispetto di queste norme metriche sarebbe andato a discapito della fedeltà della traduzione.
26. RBP: ms. II-2803, f. 219r-v. Il ms. contiene anche la traduzione di RvfCCLVIII. M. D. Cigüeña Beccaria e Y. Clemente San Román, art. cit., pp. 231-242, 233.
27. M. Lefèvre, *Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible*, «Studia aurea», vol. VII, 2013, p. 97.
28. J. Boscán, *Poesía*, a cura di P. Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999, p. 266.
29. E. Muñoz Raya, *Petrarca en español: antecedentes de traducción didáctica*, in G. Benelli e G. Tonini (a cura di), *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, vol. I, Trieste, EUT, 2006, p. 247. Cfr. A. J. Cruz, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins, 1998 e A. Gargano, *Con accordato canto*, cit., pp. 15-29, 141-156.
30. M. Lefèvre, art. cit., p. 90.
31. J. Boscán, *Liriche scelte*, a cura di G. Caravaggi, Torino, Einaudi, 1971, p. 126. Sulle attestazioni del tema in Boscán, cfr. Sarmati, *Naufragi e tempeste d'amore*, cit., pp. 109-135.
32. L. Facini, art. cit., p. 52.
33. M. Lefèvre, art. cit., p. 84.
34. L'imitazione dell'incipit del modello è, secondo M. Lefèvre (art. cit., p. 88), strategia dominante in Boscán.
35. Il topos del fuoco d'amore è riproposto altrove da Boscán, come mero elemento che «riscalda con un tepore primaverile» (R. Rea, *Sul petrarchismo di Juan Boscán. La forma-canzoniere del Libro II dell'edizione del 1543 e il ms. Lastanosa-Gayangos*», «Studj Romanzi», vol. III, 2007, p. 126).
36. Si noti la polisemia di *pesar*, che nella forma sostantivata indica il dolore dell'animo.
37. Una similitudine legata alla sfera della navigazione appare nella traduzione di March (Canto LXXI). Cfr. L. Esteva de Llobet, *Jorge de Montemayor, traductor de Els cants d'amor de Ausiàs March del lemosín al castellano*, «eHumanista», vol. XXVIII, 2014, p. 379.
38. Ivi, p. 369.
39. J. de Montemayor, *La Diana*, a cura di J. Montero, Barcellona, Crítica, 1996, p. 5.
40. J. de Montemayor, *Poesía completa*, a cura di J. B. Avalué Arce, Madrid, Turner, 1996, pp. 89-90 e 609.
41. Cairasco propone l'anafora «Si» ai vv. 1-8, elimina l'avversativo e prosegue con gli interrogativi anche nelle terzine, introdotti questa volta dalla sequenza «por qué» (v. 9, 10, 13).
42. Così anche nella traduzione di *Els cants d'amor* di A. March, in cui Montemayor illustra al dedicatario «el engaño de Amor» (L. Esteva de Llobet, art. cit., p. 371).
43. RvfLXXX (v. 35) e RvfCXXVII (v. 65), per cui U. Dotti (ed. cit. di F. Petrarca, *Canzoniere*, p. 379) rimanda a Par. XXVI, 15; RvfCXXXIV (v. 2); RvfCLII (v. 14); RvfCLXIV (v. 5); RvfCLXV (v. 13); RvfCXCIV (v. 14); RvfCCIII (v. 1); RvfCCVII (v. 39); RvfCXCVIII (v. 8); RvfCCLXIV (v. 60); RvfCCCXXX (v. 8); RvfCXIX (v. 87).
44. Così anche nella traduzione del Canto I di *Els cants d'Amor* di March (L. Esteva de Llobet, art. cit., p. 377).
45. Per esigenze di spazio imposte dal volume non si citano le traduzioni. Per la provenienza dei testi cfr. la bibliografia finale.
46. Il rimante «presta» è impiegato anche dal Brocense: «Si es buena, ¿cómo está a matar tan presta?» (v. 3). Díaz opta per «dulce lamento», e recupera il rimante italiano (v. 5) che aveva sostituito con «descontento». El Brocense inverte gli elementi e genera una «alegría molesta», che punta sulle caratterizzazioni positive del sentimento.
47. Non paiono così 'tenere' le piaghe descritte in RvfCCXLI (v. 11-14), sebbene si alluda a un aumento del desiderio proporzionale al pianto per Laura malata. La «llama deleytosa» potrebbe anche rimandare al «foco gentil» di RvfLXXII (v. 66).
48. San J. de la Cruz, *Poesía*, a cura di D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2000, p. 218.

49. G. Valenti, *La liturgia del «trobar»: assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane*, Berlino, De Gruyter Mouton, 2014, pp. 247-254.
50. Ivi, p. 246.
51. In Dante, il sintagma allude all'amore verso Dio (*Pd* VII 60) e alla componente cromatica (*Pg* XXX 33; *Pd* XXXI 13) mentre *fiamma* è anche metafora dell'amore (*Pg* XXII 12; *Pg* XXX 48). Sul campo semantico del fuoco nella *Comedia* cfr. L. Pertile, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, «The Italianist», vol. XI, 1991, pp. 29-60.
52. La coppia lessematica è attestata in Santillana (sonetto IX, v. 8) nella *Perífrasis sobre el Cantar de los cantares de Salomón en modo pastoril* (1552-1553) di B. Arias Montano (vv. 164-165). I. García Aguilar (ed. di B. Arias Montano e fray J. de Sigüenza, *Poesía castellana*, Huelva, Universidad, 2016, p. 331) rintraccia altre occorrenze rinascimentali in Encina (1513), Gil Vicente (c. 1525), Boscán (1534) e Garcilaso (*Elegía* II, 61). Si aggiunga l'attestazioni in L. Leonardo de Argensola (sonetto IV, v. 1-5).
53. J. Boscán, *Poesía*, cit., p. 280.
54. U. Dotti (F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 409) attribuisce al Carducci l'identificazione del verso ovidiano.
55. E. Muñoz Raya, *Petrarca*, cit., p. 254.
56. G. Poggi, *Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile*, in M. G. Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, University Press, 2007, p. 261.
57. J. Canals, *Salomón Usque*, cit., pp. 104, 108-111.
58. Ivi, p. 109.
59. F. Brugnolo e M. Aviva Garribba, *Enrique Gracés traductor del Canzoniere (1591). Aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos*, in M. Lamberti (a cura di), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, Actas del Congreso (México, 18-23 novembre 2004), México, UNAM, 2006, pp. 289-290.
60. F. Sánchez de las Brozas, *Obras de Garcilaso de la Vega con las anotaciones por el maestro Francisco Sánchez Brocense*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1612 (Biblioteca Nacional de España, R/1145).

## RIASSUNTI

Il sonetto *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* «dovette incontrare tanto favore fino al sec. XVIII», poiché mostrava, assieme ad altri, «una tendenza agli artifici della vecchia lirica» e «nulla di tipicamente petrarchesco» (Mario Praz, 1935). L'articolo esamina le otto versioni di *Rvf* CXXXII composte tra il Quattrocento e il Cinquecento spagnolo. Si tratta di traduzioni e imitazioni che hanno nel Petrarca un modello metrico, linguistico, stilistico e concettuale, e che spesso mostrano uno stretto legame con la tradizione *cancioneril* tardomedievale. Si riflette sulla scelta dei temi operata da imitatori e traduttori, sulle modalità di composizione e sull'intertesto lirico.

Le sonnet *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* «dovette incontrare tanto favore fino al sec. XVIII», parce qu'il montrait, avec d'autres, «une tendance agli artifici della vecchia lirica» et «nulla di tipicamente petrarchesco» (Mario Praz, 1935). L'article examine les huit versions de *Rvf* CXXXII composées entre le xv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle en Espagne. Il s'agit de traductions et d'imitations qui ont en Pétrarque un modèle métrique, linguistique, stylistique et conceptuel, et qui montrent souvent un lien étroit avec la tradition *cancioneril* médiévale tardive. On réfléchit sur le choix des



thèmes opéré par les imitateurs et les traducteurs, sur les modalités de composition et sur l'intertexte lyrique.

The sonnet *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* “*dovette incontrare tanto favore fino al sec. XVIII*”, because it showed, like others, “*una tendenza agli artifici della vecchia lirica*” and “*nulla di tipicamente petrarchesco*” (Mario Praz, 1935). This paper examines the eight versions of Rvf CXXXII composed between the 15th and 16th century in Spain. These translations and imitations have a metrical, linguistic, stylistic and conceptual model in Petrarca and often show a close link with the late medieval tradition of Spanish poetry. The reflection is focused on the imitators and translators' choice of themes, on the modalities of composition and on the lyrical intertext.

## INDICE

**Mots-clés** : Pétrarque, Rvf CXXXII, pétrarchisme espagnol, Canzoniere, traduction, imitation

**Parole chiave** : Petrarca, Rvf CXXXII, petrarchismo spagnolo, Canzoniere, traduzione, imitazione

**Keywords** : Petrarca, Rvf CXXXII, Spanish petrarchism, Canzoniere, translation, imitation

## AUTORE

MARCO FEDERICI

Sapienza Università di Roma

albricia@libero.it